



TITLE:

Le<<coupe>>, le<<non-coupe>>,
le<<couper>>: note sur l'echo
joycien

AUTHOR(S):

Hashimoto, Tomoko

CITATION:

Hashimoto, Tomoko. Le<<coupe>>, le<<non-coupe>>, le<<couper>>: note sur l'echo
joycien. 仏文研究 2015, 46: 19-44

ISSUE DATE:

2015-10-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/201876>

RIGHT:

許諾条件により本文は2016-11-01に公開

Le « coupé », le « non-coupé », le « couper » : note sur l'écho joycien

Tomoko Hashimoto

L'œuvre de James Joyce, polyglotte, résonne de nombreuses langues : de l'anglais, ancien et moderne, et le gaélique de son pays natal, aux autres langues européennes comme le français, l'italien, l'allemand ou le hongrois, en passant par des langues anciennes comme le grec, le latin et l'hébreu. On y entend des timbres divers et singulièrement hétéroclites, créant tous ensemble cette sonorité harmonieuse et euphonique qu'est le langage de Joyce. Ces strates verbales font apparaître en filigrane la trajectoire de ses lectures, vastes et vertigineuses. *Ulysse* est une œuvre qui, comme *À la recherche du temps perdu*, éveille une curiosité érudite, mais contrairement à celui-ci, l'œuvre de Joyce est caractérisée par un nivellement frappant des textes variés : Shakespeare côtoie des chansons populaires, Dante, des incises publicitaires, Aristote, des extraits des presses hebdomadaires, etc. Chaque mot se répercute sur un autre mot, librement, loin du paradigme hiérarchique inflexible.

Ulysse, cette gigantesque compilation de mémoires littéraires, laisse son empreinte ineffaçable sur d'autres textes. Quel est l'écho de Joyce dans la littérature française ? Quelles réflexions a-t-il suscitées et quels genres de textes romanesques ont été créés sous le signe d'*Ulysse* ? Et encore, quel genre de rapports l'écrit joycien entretient-il avec la langue française ? Cette petite note de recherche, sans aucune prétention d'exhaustivité, essaie de discuter Joyce en tant que littérature mondiale à travers le cas français.

Pour cela, l'analyse portera sur trois aspects distincts et s'opérera sous la forme d'un triptyque dont les charnières sont marquées par la notion de « couper ». Dans un premier temps, il sera question de relever des traces d'*Ulysse* et d'esquisser la filiation de Joyce dans la littérature française du XX^e siècle par le biais du monologue intérieur et de son aspect typographique, plus précisément des œuvres sans ponctuation, considérées comme « non-coupées ». Dans un deuxième temps, il s'agira à l'inverse de mettre en relief l'influence du français dans l'écriture joycienne, notamment sur l'usage remarquable des participes, dont la disposition particulière découpe la phrase, produisant un certain effet temporel. La prédominance du déjà-lu manifeste, *Ulysse* affiche également une autre empreinte d'un écrivain français qu'est Flaubert, en ce qui concerne les traits suivants : le brouillage des instances énonciatrices et la voix qui survient, avec un effet d'ironie, le terminer, voire le « couper ». Cet

aspect énonciatif se montre similaire à celui de Flaubert, mais, et cela fera l'objet du troisième volet, la flèche ironique semble lancée dans le sens contraire, avec une mise en scène, notons-le, profondément joycienne.

I. Le « non-coupé » : le monologue intérieur et la déponctuation

Un exemple éclairant de répercussion joycienne est sans doute le monologue intérieur employé dans le dernier épisode du roman. Ce procédé narratif, « inventé » originellement par Dujardin, « retrouvé » par Joyce et « popularisé » par Larbaud, a été un choc brutal, comme le dit Sartre : « c'est en lui et par lui que la littérature d'aujourd'hui a pris conscience d'elle-même¹ ». Grâce à cette forme romanesque nouvelle, l'intériorité du personnage, jusqu'alors montrée à travers le discours narrativisé et le style indirect libre, se donne désormais à voir sans aucune intervention de la voix narratoriale. Les idées et paroles disparates dans le théâtre mental du personnage sont alors exposées immédiatement, une à une, mot à mot. La publication d'*Ulysse* en France, réalisée avec la participation de Sylvia Beach et d'Adrienne Monnier, a pourtant nécessité énormément de temps. Son long parcours se divise en plusieurs étapes, en parallèle à « la découverte » des *Lauriers sont coupés*, roman resté méconnu pendant longtemps.

Si l'on esquisse la toile de fond historique, en 1903 James Joyce a eu l'occasion de se procurer *Les Lauriers sont coupés* (1887) d'Édouard Dujardin, roman écrit pour la première fois avec le monologue intérieur, salué par Mallarmé (« mode de notation virevoltant et cursif² »), mais longtemps relégué dans la pénombre de l'oubli. Il s'est ensuite vite approprié cette technique nouvelle et l'a mise en œuvre dans le dernier épisode d'*Ulysse*, connu sous l'appellation de « Pénélope ». Cet épisode, débuté et terminé avec le mot « Yes », un soupir émotionnel et pleinement affirmatif, relate le flux et le reflux des idées frivoles et kaléidoscopiques qui viennent sans cesse à l'esprit de Molly Bloom, pendant qu'elle se remémore des heures passées. Après sept ans de rédaction, Joyce a terminé ce roman en 1922 et l'a publié la même année en France en version anglaise. Sortie chez la Shakespeare and Company, cette version originale n'a pourtant pas connu un succès commercial immédiat. Par ailleurs, Valéry Larbaud, un des traducteurs d'*Ulysse*, a été impressionné par le dernier épisode du roman. Persuadé que le monologue intérieur avait été inventé par l'auteur irlandais, il a pratiqué à l'instar de celui-ci cette nouvelle technique narrative dans son roman *Amants, heureux amants...*, publié en 1921 avec une dédicace à son inventeur présumé. Cette confusion a été dissipée en 1923 dans un autre roman de Larbaud intitulé *Mon plus secret conseil*, dédié cette fois-ci à Dujardin. En 1925, Larbaud a réédité *Les Lauriers sont coupés*, en expliquant dans la préface comment il s'était informé de la paternité de cette technique d'écriture lors d'une conversation avec Joyce. La

traduction française d'*Ulysse* a finalement été publiée en 1929. Dujardin, quant à lui, a donné plusieurs conférences sur cette forme romanesque novatrice maintenant reconnue, et a publié en 1931 une monographie intitulée *Le Monologue intérieur* afin d'en proposer une définition, l'analyser et le valoriser.

Malgré cette intrication de dates et les malentendus qui en résultent, il reste néanmoins certain que la parution d'*Ulysse* a marqué le début de la popularisation du monologue intérieur dans le milieu littéraire français, et qu'elle a permis de faire redécouvrir le roman oublié de Dujardin, écrit à l'époque symboliste.

La publication d'*Ulysse* constitue ainsi une sorte de ligne de rupture dans l'histoire littéraire française, puisqu'elle a eu de grandes répercussions sur le milieu littéraire, qui voit ensuite arriver une vague de romans écrits avec le monologue intérieur³. D'abord dans les années 1920, période d'après guerre où la nouvelle technique narrative correspondait bien à l'air du temps – le personnage introspectif cogite aux dépens du monde extérieur –, le récit s'imprègne de paroles intimes, mais sous des formes « plus clarifiées, plus cohérentes que chez Joyce, c'est-à-dire sous des formes mieux adaptées au goût français⁴ ». Ensuite, dans les années 1930-1940, après la publication du *Monologue intérieur* de Dujardin, l'« endophasie », la langue intérieure, tend à prédominer à nouveau. La littérature française est alors envahie par des textes exhibant le soi à travers des considérations et des causeries parfois oiseuses, comme le résume bien une phrase dans *Le Bavard* de Louis-René des Forêts : « bref, j'avais envie de parler et je n'avais absolument rien à dire⁵ ». Cette caractéristique se retrouve dans les années 1950 avec l'entrée en scène du Nouveau Roman dont le texte, constitué d'une suite d'énonciations fragmentaires, cherche à calquer bribe par bribe le mouvement psychique du sujet, mouvement qui n'est en réalité « accessible qu'à la fiction littéraire⁶ ».

La « fiction » est sûrement un mot juste pour résumer cette technique narrative. La parole intérieure ne se réalise précisément qu'avec une mise en scène recherchée, à la fois mimétique et exagérée, voire un gauchissement textuel, comme par exemple une juxtaposition des phrases nominales, des ruptures de syntaxe, une insertion excessive de points de suspension ou une déponctuation. C'est à cette dernière que cette section est consacrée.

Le terme « déponctuation » s'entend comme la suppression des signes graphiques, y compris des guillemets et des parenthèses. Cette spécificité typographique est au cœur du dernier épisode d'*Ulysse*, exposant au plus près le cri et le chuchotement de Molly Bloom. Les signes de ponctuation supprimés, les mots s'enchaînent les uns après les autres, avec seulement sept changements de paragraphes.

Pourtant, il n'est pas si difficile de rétablir l'état premier des phrases, car le monologue intérieur de Molly, « hyperhypotaxique et peu elliptique », comporte « peu de phrases nominales isolables, peu ou pas de verbes sans sujet, pas d'infinitifs auto-injonctifs⁷ ». Pour peu

qu'on y insère des signes de ponctuation, on arrive aisément à comprendre le développement du récit. Les phrases commencent souvent avec un mot de liaison ou le terme « yes », qui fonctionnent alors comme des repères à la fois sémantiques et rythmiques et permettent au lecteur de retrouver des césures occultées :

[...] then writing a letter every morning sometimes twice a day I liked the way he made love then he knew the way to take a woman when he sent me the 8 big poppies because mine was the 8th then I wrote the night he kissed my heart at Dolphins barn I couldnt describe it simply it makes you feel like nothing on earth but he never knew how to embrace well like Gardner I hope hell come on Monday as he said at the same time four [...]⁸.

Cet épanchement le plus intime, bien qu'incessant et fluctuant, est repérable grâce aux mots de liaison placés au début des phrases (« then writing a letter », « then he knew », « because mine was », « then I wrote », « but he never knew », « as he said »). La difficulté de lecture ne réside donc pas dans la structure syntaxique de l'énonciation mais plutôt, concernant ce segment textuel, dans l'ambiguïté du pronom personnel « he ». La pensée de Molly papillonne d'un souvenir à un autre, d'un amant à un autre, du jeune Léopold Bloom avant leur mariage (« I liked the way he made love », « he knew the way », « he sent me », « he kissed my heart », « he never knew ») à Hugh Boylan, qui vient d'avoir une liaison avec elle et a promis de la revoir (« I hope hell come on Monday as he said at the same time four »), en passant par le lieutenant Gardner, son ancien amoureux à Gibraltar.

Ou bien, lorsque Molly se souvient une fois de plus du même lieutenant :

[...] Gardner said no man could look at my mouth and teeth smiling like that and not think of it I was afraid he mightnt like my accent first he so English [...] I could have been a prima donna only I married him comes looooves old deep down chin back not too much make it double My Ladys Bower is too long for an encore [...] yes Ill sing Winds that blow from the south that he gave after the choirstairs performance Ill change that lace on my black dress to show off my bubs and Ill yes by God Ill get that big fan mended make them burst with envy my hole is itching me always when I think of him I feel I want to I feel some wind in me better go easy not wake him [...]⁹.

Cette mémoire embrouillée, caractérisée par la dimension auditive, émerge à nouveau avec l'emploi polyvalent du pronom personnel « he ». Molly rappelle qu'elle s'est inquiétée de son accent auprès du Gardner anglophile (« I was afraid he mightnt like my accent first he so

English »). Ensuite, chanteuse, elle croit qu'elle aurait pu être une diva si elle ne s'était pas mariée avec Léopold Bloom, et le terme « he » désigne alors son mari (« I could have been a prima donna only I married him»). L'évocation de cette hypothétique vie est suivie de l'insertion d'une phrase musicale ou du titre d'une chanson (« comes looooves old deep down », « My Ladys Bower », « Winds that blow from the south »), du soupir « yes » et d'un autre souvenir relatif à l'expérience musicale, souvenir avec d'Arcy, ténor épris d'elle (« he gave after the choirstairs performance »). Après l'insertion du terme « yes », ses pensées deviennent encore plus coquettes et vont à Boylan avec qui elle vient de passer une journée galante (« always when I think of him »), mais elles reviennent finalement à Léopold Bloom, endormi auprès d'elle. Le mari et la femme s'allongent dans une position peu ordinaire, côte à côte, mais la tête contre les pieds. Molly rumine le plaisir qu'elle a eu dans la journée en prenant garde à ne pas réveiller le cocu (« better go easy not wake him »). Variable comme la versatile héroïne, le pronom « he » miroite et reflète bien le glissement progressif des mots intérieurs. Sans déponcuation, ce jeu du pronom polyvalent produirait un effet moindre. Dans la stratégie esthétique de Joyce, c'est l'absence de balises graphiques qui forme et déforme le torrent des paroles, pour obscurcir une logique habituelle du récit et, simultanément, pour éclaircir les méandres des pensées chez le personnage féminin.

Procédons à une courte histoire de la ponctuation. Au XVIII^e siècle, époque de vastes transformations de la pratique textuelle – de l'oral à l'écrit –, la division phrastique par ponctuation commence à perdre sa fonction de gestion du souffle oratoire, puis, à l'époque romantique, elle acquiert une fonction rythmique pour créer un effet d'expressivité. Jacques Dürrenmatt a bien montré dans son *Bien coupé mal cousu* ce changement radical de concept dans l'histoire de la littérature française. En empruntant le titre à Victor Hugo, il met en évidence à quel point la ponctuation a été un enjeu littéraire, ponctuation comme « *trace* individuelle qui constitue le texte en œuvre¹⁰ ». Inscrire des signes de ponctuation, ou percer, trancher, morceler le corpus, cela correspond à métamorphoser le texte en corps organique. Dans ce tissu textuel s'inscrit alors la singularité de chaque figuration et la subjectivité exprimée par l'écriture. C'est dans cette perspective qu'on saisit la ponctuation comme le « couper » et, inversement, la déponcuation comme le « non-couper ». Toutefois, ce principe d'expressivité n'étant plus le même au XX^e siècle, les écrivains joueront avec la présence ou l'absence de la ponctuation, dont le rôle premier se modifie sensiblement.

Plutôt que d'entrer immédiatement dans une analyse détaillée des textes sans ponctuation, il convient d'abord d'évoquer le sujet contraire, c'est-à-dire des relations entre le texte ponctué et la lisibilité. Le flot verbal du monologue intérieur, caractérisé par sa longue durée, peut être bien articulé grâce aux signes de ponctuation. Par exemple, *Amants, heureux amants...* de Larbaud (1923), bien qu'écrit dans un style imitant celui d'*Ulysse*, présente la lisibilité habituelle

Le « coupé », le « non-coupé », le « couper » : note sur l'écho joycien

d'un texte ponctué, même au cours d'un long monologue intérieur :

Il faut que ces deux enfants [= Inga et Cerri] de la grâce connaissent mieux cette gracieuse cité. Elles n'ont pas encore vu l'arc de triomphe au seuil de la grande terrasse qui est une solitude d'eaux prisonnières et de pierres dévorées par des siècles de lumière, [...]. Ce matin même je les y mènerai, puisqu'elles repartent ce soir. Ah, le chien de Cerri a bougé. Sa chute, hier, à Palavas. « Poverino ! tutto bagnato ! Giù ! » Désagréable animal. Le soleil touche le drap juste à la hauteur de ... Si je ne craignais pas de les réveiller, je tirerais le drap pour voir arriver le rayon sur la gorge d'Inga, comme ce jour où nous étions ensemble dans son pays, ce matin de l'autre été, dans la chambre d'auberge, à Finja. L'odeur des brindilles de sapin dont les planchers étaient parsemés. Là, je l'ai eue bien à moi, tout entière, et pas une arrière-pensée entre nous, rien que la jeunesse et l'été, et ses dix-neuf ans, et à son bras gauche ce lourd anneau d'or qu'elle avait oublié de quitter¹¹.

C'est une scène matinale à Montpellier, où le héros s'éveille et voit la lumière caressant deux filles endormies, Inga, son amoureuse danseuse, et Cerri, l'amante de celle-ci. Ses pensées oscillant entre le présent et le passé, il songe à leur montrer des villes historiques et pittoresques qu'il a déjà visitées, dont le détail est rappelé avec nostalgie et montré à travers la personnification en syntagme nominal (« une solitude d'eaux prisonnières et de pierres dévorées »). Une interjection interrompt brusquement le souvenir (« Ah, le chien de Cerri a bougé »), soulignant la banalité du présent. Il s'agit d'un chien qui joue, et c'est une phrase nominale, trait caractéristique du monologue intérieur, qui exprime cet abrupt retour au présent (« Sa chute, hier, à Palavas », « Désagréable animal »). Mais le temps remonte encore en arrière avec des paroles en italien émises dans le passé et cernées par des guillemets (« ' Poverino ! tutto bagnato ! Giù ! ' »). Face à son amoureuse, ses yeux reviennent au présent et suivent le mouvement du rayon lumineux, remontant jusqu'au mont de Vénus, ce qui est nuancé avec les points de suspension (« Le soleil touche le drap juste à la hauteur de ... »). Ce détail sensuel suscite d'emblée sa rêverie heureuse au conditionnel (« Si je ne craignais pas de les réveiller, je tirerais le drap »), suivie d'un autre souvenir, les meilleurs jours de leurs relations (« comme ce jour », « ce matin de l'autre été »). La mémoire olfactive est alors évoquée avec une phrase nominale (« L'odeur des brindilles de sapin dont les planchers étaient parsemés »). Cette mémoire de la fraîcheur juvénile est racontée avec une phrase nominale sur un détail concret, l'anneau de la dormeuse (« à son bras gauche ce lourd anneau d'or »), pour enchaîner le passé au présent. Relayé par un pronom démonstratif (« ce lourd anneau »), le bijou dans le souvenir se rejoint à celui de maintenant, présenté clairement aux yeux de

celui qui le perçoit – y compris le lecteur –, pour voiler la limite entre l'être et le paraître. L'histoire se déroule tout au long du roman avec ce genre de va-et-vient incessant mais, grâce à la ponctuation qui permet d'articuler le récit, le lecteur peut tourner les pages sans avoir la crainte de se perdre dans les flots verbaux¹².

Comme cet exemple de Larbaud en témoigne bien, la ponctuation consiste à baliser le texte pour ne pas noyer le lecteur sous le déluge des mots. Selon « un principe de clarification et de lisibilité », situé « à l'interface entre l'activité de production et l'activité de réception », les signes de ponctuation donnent accès au déchiffrement de l'organisation, autrement dit, « toucher à ces signes, c'est toucher à la structuration même du texte »¹³. Autour des signes ponctuant, le regard de l'auteur et celui du lecteur se croisent, se superposent¹⁴.

Si la ponctuation permet d'articuler des segments sémantiques, la déponctuation opère au contraire comme un cache, ébranlant la démarcation des isotopies textuelles. Cette impression d'ébranlement, souvent intentionnelle, devient par la suite un signe d'« avant-garde » littéraire, transmis et intégré dans le texte du Nouveau Roman. Il est à noter que le monologue intérieur n'est pas toujours la forme narrative privilégiée pour la déponctuation. Non seulement dans le roman écrit à la première personne, mais aussi dans celui écrit à la troisième personne, cette dimension typographique peut s'employer avec ampleur, pour faire retracer à la fois l'intériorité du personnage et le paysage extérieur. En témoigne *La Bataille de Pharsale* (1969), rarement ponctuée. Après avoir été forcé d'ajouter les signes ponctuant sur *La Route des Flandres* (1960), Claude Simon s'attache à aller plus loin avec ce roman expérimental, dont l'anagramme du titre manifeste subtilement son défi littéraire (« bataille de la phrase »)¹⁵.

Comment c'est de Samuel Beckett (1961), dépourvu de ponctuation et considéré comme une œuvre tentant de déformer le texte jusqu'à l'extrême, fournit un autre exemple typique. Jouant avec les chiffres, l'auteur n'oublie pas de parsemer son texte, même dans une scène cruelle, d'un parfum humoristique :

voilà donc derniers chiffres le 777 777 toujours lui à l'instant où il enfonce l'ouvre-boîte dans le cul du 777 778 et obtient en réponse un faible cri auquel nous l'avons vu il coupe court par le coup sur le crâne qui stimulé au même instant et de façon identique par le 777 776 lâche lui aussi sa plainte à laquelle même sort

quelque chose là qui ne va pas

et à l'instant où par 777 776 griffé à l'aisselle il chante obtient du 777 778 en usant du même procédé en fasse autant¹⁶

Ce flux verbal ininterrompu va de pair avec une suite de chiffres marquée par la répétition et la déviation. Ces chiffres résument bien, pour ainsi dire, la logorrhée du héros qui, jusqu'aux derniers moments, ne cesse de réitérer le même sujet : l'impossibilité de parler sa vie et la possibilité de balbutier dans le monde boueux. Pour cette énonciation solitaire et réflexive, la durée s'impose, durée qui arrive à créer en fin de compte, malgré le manque de signes graphiques et la difficulté de lecture qui en résulte, l'effet comique. C'est ce genre de lien entre le risible et l'illisible qui prédomine dans le texte beckettien.

En revanche, *L'Inquisitoire* de Robert Pinget (1962), bien qu'écrit selon le modèle de l'épisode XVII d'*Ulysse* (« Ithaque »), ne laisse pas de place à la plaisanterie. Le roman, intégralement composé de questions-réponses juridiques, s'ouvre avec une voix grave et posée (« Oui ou non répondez »), suivie d'une ligne désignant le changement d'énonciateur. Le paragraphe suivant relate les paroles de l'accusé, qui répond et raconte sa vie comme domestique, accusé qui prétend pourtant, au fur et à mesure, être sourd (« Oui ou non oui ou non moi pour ce que j'en sais vous savez, je veux dire je n'étais qu'à leur service l'homme à tout faire on peut dire et ce que je peux en dire [...] »¹⁷). Dans ce procès d'inquisition oscillant entre vérité et mensonge, le récit va s'estomper dans des vagues incessantes de mots confus et lacunaires, fabriquées minutieusement sans ponctuation. Le roman pivote autour de la gravité ontologique avec une absence du risible et, dans cette perspective, malgré la ressemblance à la forme narrative d'un interrogatoire, cette absence le sépare foncièrement du texte joycien qui se présente, lui, rempli de plaisanteries innombrables et de jeux vocaux amusants.

Quant à la nouvelle de Simone de Beauvoir, précisément intitulée « Le Monologue », l'héroïne succombe à un soliloque incessant en réfléchissant sur sa vie insatisfaisante. Les pages très peu ponctuées exposent directement son intériorité et font entrevoir la tentative de la philosophe, qui a naguère essayé ce genre de texte tordu et gauchi considéré comme une des dimensions stylistiques de la littérature d'avant-garde : « Ça me fait mal de me rappeler ce temps-là personne ne me sort plus je reste là à me faire chier. J'en ai marre j'en ai marre [...] »¹⁸.

Le même aspect graphique s'observe dans *Solal* d'Albert Cohen (1930) dont le long monologue d'Adrienne, amoureuse du héros éponyme, est caractérisé par des phrases incomplètes comprenant des mots-valises (« intelli juif ») ou une juxtaposition de noms ou d'adjectifs (« joli mot fleur », « long chaud lourd »¹⁹), phrases que le lecteur est invité à restituer²⁰.

Quant à *Paradis* de Philippe Sollers (1981), dont le premier et le dernier mots s'inscrivent en minuscule, la dimension formelle s'apparente à première vue à *Finnegans Wake*. Les pages de ce roman joycien ouvrent, rappelons-le, avec le fameux mot composé « riverrun », et ferment avec une phrase ondulante, évoquant le courant du fleuve Liffey : « Given ! A way

a lone a last a loved a long the ». Visiblement sous l'emprise de l'auteur irlandais, *Paradis*, totalement supprimé de ponctuation, sans aucun changement de paragraphe, laisse libre cours à la fluctuation verbale, caractérisée par une juxtaposition de phrases nominales ainsi que par l'absence du sujet et de l'article. La prédominance de la lumière en mouvement est perceptible au début et à la fin (« voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre écorcé filet », « il commande un express serré qui lui est aussitôt servi le boit avale un verre d'eau glacée bâille deux fois de sommeil allume une cigarette puis soudain relâché léger renverse négligemment la tête au soleil »²¹). Cette triade de lumière, de voix et de pensées vient et revient comme un torrent²² ou, selon Roland Barthes, comme un « jet puissant de mots, un ruban d'infra-langue²³ », en produisant un effet à la fois thématique et rythmique. Comparée au flottement langagier rubané et continu, l'énonciation elle-même, plutôt que l'énoncé, passe d'emblée au premier plan.

Dans cette filiation des œuvres romanesques déponctuées, *Grabinoulor* de Pierre Albert-Birot, qualifié d'« épopée » et comparé au solipsisme, est considéré comme une sorte d'apogée de la déponctuation. Ce roman raconte l'histoire d'un héros, stupéfiant et jubilatoire, probablement le double imaginaire de l'auteur, devenu omnipotent et se croyant capable de dialoguer avec les personnages historiques comme Louis XIV. Commencé en 1918 – bien avant la parution d'*Ulysse* –, ce roman posthume est dénoué de ponctuation, dont l'*incipit* :

Ce matin-là Grabinoulor s'éveilla avec du soleil plein l'âme et le nez droitement au milieu du visage signe de beau temps et la couverture étant aimable on pouvait d'un coup d'œil se convaincre qu'il n'avait pas seulement l'esprit virilement dressé vers la vie [...]²⁴.

Inaugurées par cette scène matinale heureuse et masculine (« avec du soleil », « plein l'âme », « le nez droitement au milieu du visage », « signe du beau temps », « la couverture étant aimable », « l'esprit virilement dressé vers la vie »), les neuf cents pages de la version contemporaine affichent de manière continue l'aventure de Grabinoulor, être doté du dynamisme céleste, sans interruption de signe ponctuant. Mais cet aspect typographique sans précédent a été jugé par la maison d'édition illisible, et par conséquent impubliable. Robert Denoël accepte une fois de publier les premier et deuxième livres, mais le comité de rédaction propose ultérieurement à l'auteur de les publier à condition d'ajouter la ponctuation. Sur ce point, l'auteur ne cache pas sa réticence : « Je n'ai pas besoin de dire quel effondrement ce fut pour moi²⁵ ». Le projet avorté, ce n'est qu'en 1991, bien après le décès de l'auteur (1876-1967), que le roman a vu le jour, en version originale très peu ponctuée. Le sentiment de réticence que l'auteur éprouve lors du rejet s'illustre bien dans le mot « POINT », inscrit en majuscule, ainsi que dans un point final, tous deux manifestement colorés d'ironie :

Zut Grabinoulor est parti c'est lui qui commande nous laissons ici pour lui nos meilleurs souvenirs et nous mettons enfin à son livre un point [...] il est probable que personne ici-bas ne pourra courir lui montrer cette dernière page de son livre lui qui n'a jamais pu croire à la fin de quoi que ce soit il se serait certainement trouvé mal devant ce point et devant tout le papier blanc qui reste chez tous les papetiers laissons-le donc vivre où il lui plaît et sans fin malgré le POINT²⁶.

La fin approchant, le roman raconte la fuite imaginaire du héros qui ne veut pas voir l'auteur inscrire les signes ponctuant sur les pages. Après du personnage principal échappé, le narrateur reste seul et continue à parler pour mettre un terme à l'intrigue. *Grabinoulor* se teinte alors d'une tournure de métafiction. Cette fuite est également considérée, au sens figuré, comme la dénégation de la ponctuation par l'auteur lui-même, celle du point final entre autre. Dans les lettres écrites en majuscule avec le signe de ponctuation (« POINT. ») peut se lire en filigrane le désir profond de l'auteur babillard ou « le refus de finitude²⁷ », désir satisfaisable et réalisable uniquement avec le long texte sans division, sans *punctum*.

Ceci conclut le premier volet de cet article, consacré à la recherche des emprunts de Joyce dans la littérature française à travers un aperçu des œuvres sans ponctuation. Le procédé narratif qu'on trouve dans le monologue de Molly Bloom et l'aspect typographique qui l'accompagne sera par la suite développé dans le Nouveau Roman, qui n'a cessé de poser la problématique de l'écriture, par l'écriture, dans l'écriture. À travers le texte sans ponctuation, de nombreux auteurs de ce courant littéraire incitent le lecteur à la réflexion sur la matérialité des lettres elle-même, comme le dit Jan Baetens à propos de Pinget (« la mise en exergue de structures d'organisation typiquement *visuelles*²⁸ »), ou bien, comme l'explique Albert-Birot en comparant la phrase à une figure, pour quelle raison il a absolument voulu l'effacement des signes (« une conception d'ordre poétique ne peut être toute qu'une seule courbe et doit être, comme un pont d'une seule arche, lancée d'un seul jet, sans une brisure, sans une reprise²⁹ »). Ce qui siège au cœur de cette série des œuvres déponctuées, c'est d'avantage cette dimension graphique : non pas le *fond*, mais la *forme*.

II. Le « coupé » : les participes et la division textuelle

Si le texte déponctué est considéré comme « non-coupé », celui avec ponctuation est alors qualifié de « coupé ». Le deuxième volet du triptyque se propose d'examiner la singularité de la manière dont Joyce conduit une phrase avec une virgule, et plus précisément par son

association avec des participes. Comparées à une « dislocation³⁰ » par Karen Lawrence, les phrases de Joyce affichent une structure langagière assez différente, en ce sens que le positionnement d'un groupe adjectif ou adverbial au participe présent ou passé est particulier :

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve³¹.

Cette phrase, avec l'insertion d'un participe passé, accroche les yeux du lecteur qui attend, selon Karen Lawrence, plutôt un participe présent (« an elbow resting »)³². Cette insertion du participe passé, censé différer d'un anglais courant, est considérée comme une sorte de tic stylistique chez Joyce, qui ose couper, voire « disloquer », une phrase à sa façon. Pourtant, pour peu qu'on juxtapose le texte originel avec une traduction française, on s'aperçoit que cette position phrastique ne présente pas une anomalie compositionnelle. Lorsque Stephen Dedalus devient pensif dans la conversation avec Buck Mulligan, l'emploi classique du participe apparaît :

Stephen, un coude posé sur les aspérités du granit, appuya sa paume contre son front et contempla le bord effrangé de sa manche de veste noire et lustrée³³.

Cette sorte de réduction nomino-prédicative avec un participe passé, fréquente dans un français habituel, ne montre aucunement une coupure exceptionnelle. Il en ressort que cette particularité stylistique de Joyce se fonde et s'estompe, étrangement, dans le texte français.

Un autre exemple de « dislocation » structurale, cité par Hugh Kenner, se trouve dans la scène d'une réflexion, à la fois banale et philosophique, de Stephen éprouvant la lumière et l'odeur de cuisine. Il s'agit d'un participe présent suscitant une fonction adverbiale, découpé avec une virgule et placé en fin de phrase :

[...] and at the meeting of their rays a cloud of coalsmoke and fumes of fried grease floated, turning³⁴.

Le mot final (« turning »), qui modifie le verbe et exprime des circonstances, est considéré en français comme un gérondif désignant la simultanéité et la manière³⁵.

Ou bien, la même disposition syntaxique apparaît, quand le chat de Leopold Bloom s'approche de son maître, avec une répétition étonnante du verbe « mew » :

The cat mewed in answer and stalked again stiffly round a leg of the table, mewing³⁶.

Le « coupé », le « non-coupé », le « couper » : note sur l'écho joycien

Ces exemples de « dislocation » s'explique probablement par l'influence du français et de sa langue maternelle³⁷, ou de ce qu'on appelle « Irish type of sentence³⁸ ». Ils sont cependant plutôt considérés comme un fruit de l'élaboration esthétique, car ils témoignent bien de l'attention particulière que Joyce porte à l'ordre des termes. Selon la fameuse anecdote rapportée par Frank Guden, Joyce a une fois mis une journée entière pour écrire deux phrases, mais ce qu'il cherchait alors est moins le mot juste comme Flaubert que l'agencement idéal des mots dans la phrase : « Les mots, je les ai déjà. Ce que je cherche, c'est la perfection dans l'ordre des mots dans la phrase. Il y a un ordre qui convient parfaitement³⁹ ». Cet ordre langagier dans l'écrit joycien, considéré comme une manifestation de sa quête obsessionnelle, s'entend comme un « stylème », une sorte de marqueur de littéralité⁴⁰.

Il en va de même lorsqu'un épagneul s'approche de Stephen, qui disperse la lumière avec une canne de frêne :

A liver and white spaniel on the prowl slinks after him, growling⁴¹.

Un épagneul foie et blanc qui maraude le suit furtivement en grondant⁴².

Ces deux phrases, d'une structure semblable, exposent une diction contrastée. Le participe présent final, découpé et détaché de la proposition principale en anglais, s'entend en français comme un gérondif placé dans une position normale. Ce genre de détachement final a pour effet non seulement de souligner le terme, mais aussi et surtout de créer un rythme.

Cet effet d'intensité provoqué par l'emploi des participes se retrouve dans d'autres exemples :

The cry brought him skulking back to his master and a blunt bootless kick sent him unscathed across a spit of sand, crouched in flight⁴³.

Il s'agit d'une scène marine où Stephen voit un chien courir au bord de la mer après avoir reçu un coup de pied de son maître. Le participe passé à l'usage adverbial, placé tout à la fin, loin du verbe qu'il modifie, s'en détache pour terminer la phrase avec un effet de renforcement⁴⁴.

De même, lorsque Bella, maîtresse d'une maison close (ou, pour reprendre l'expression de Joyce, de la « nighttown »), dévoile furtivement son pied à Leopold Bloom :

Bella raises her gown slightly and, steadying her pose, lifts to the edge of a chair a plump buskined hoof and a full pastern, silkssocked⁴⁵.

Bella soulève un peu sa robe et, assurant son équilibre, pose sur le bord d'une chaise un sabot dodu cothurné et un solide pâturon, gainé de soie⁴⁶.

Cet exemple éclairant montre bien l'équivalence structurale entre les deux phrases. Aussi bien en français qu'en anglais, le participe passé, détaché tout à la fin, souligne et modifie la partie corporelle.

Cette diction propre à Joyce, avec une coupure finale, consiste également à créer une tournure musicale, une assonance :

His honour, sir Frederick Falkiner, recorder of Dublin, in judicial garb of grey stone rises from the bench, stonebearded. He bears in his arms an umbrella sceptre⁴⁷.

Son Honneur, sir Frederick Falkiner, président du tribunal correctionnel de Dublin, en robe de pierre grise se lève du banc, pierrebarbu. Il tient dans ses bras un sceptre parapluie⁴⁸.

Il s'agit d'un procès intenté à un Bloom hallucinant, et dont le juge porte, dans cette scène chimérique, une barbe de pierre. La substance transformée en adjectif (« stonebearded »), posée en fin de la phrase, permet non seulement de mettre un accent terminal mais aussi, à travers « l'effet de coagulation » pour reprendre l'expression d'Anthony Burgess⁴⁹, d'enchaîner sur la phrase suivante avec une répétition consonantique (« bears »). Dans la traduction française, l'adjectif dérivé d'une substance, disposé identiquement que dans le texte original, a pourtant perdu cet effet de coagulation.

Jusqu'à présent, il s'agissait, autour du participe, d'une ressemblance phrastique entre le texte original et la traduction française. La propriété stylistique de Joyce provient-elle de ses connaissances du français ? C'est bien possible car, omnivore, assimilant plusieurs langues, il ose les amalgamer et les absorber dans son texte, pour créer un langage tout à fait inédit. Mais cela ne se limite pas à une simple question d'adaptation formelle, puisqu'il fait apparaître, remarquons-le, une temporalité toute nouvelle.

Dans la scène suivante, Goodwin, le pianiste accompagnateur de Molly Bloom, se rétrécit et disparaît avec la musique, ne laissant que son vêtement autour d'une chaise. Pour exprimer cet effacement progressif et la chute vestimentaire qui s'en suit, le participe présent, formant une subordonnée participiale absolue, fournit un temps « étalé dans des limites imprécises⁵⁰ », ou, autrement dit, la double temporalité à la fois dynamique et statique :

Le « coupé », le « non-coupé », le « couper » : note sur l'écho joycien

Professor Goodwin, beating vague arms, shrivels, shrinks, his live cape falling about the stool⁵¹.

Le participe présent « falling », considéré comme une progression d'action, s'interprète également comme un développement descriptif. Il entraîne ainsi une tension entre une mobilité et une immobilité, entre un avancement de l'intrigue et un figement du paysage, entre un élan diégétique et le déploiement d'un tableau. Suspendu entre ces deux moments opposés, le texte semble hésiter, sans pouvoir ni progresser, ni s'arrêter, laissant une temporalité indéterminée⁵².

De même, l'existence de deux temporalités s'observe lorsque, juste avant, le vieux professeur Goodwin apparaît avec la musique, marche d'un pas chancelant avec une posture d'une jeune fille :

Professor Goodwin, in a bowknotted periwig, in court dress, wearing a stained inverness cape, bent in two from incredible age, totters across the room, his hands fluttering. He sits tingly on the piano stool and lifts and beats handless sticks of arms on the keyboard, nodding with damsel's grace, his bowknot bobbing⁵³.

Le détail des parties corporelle et vestimentaire, exprimé par les propositions subordonnées participiales finales (« his hands fluttering », « his bowknot bobbing »), expose à la fois un geste répétitif et un état de cette répétition d'une durée indéfinie. Ce phénomène de participe présent singulier, flottant entre le déroulement d'une action et la démonstration d'une attitude, est comparable à l'onomatopée japonaise dont la richesse est célèbre : contrairement à la française, elle imite non seulement des sons, des bruits ou des cris animaux, mais aussi et surtout le mouvement et la situation simultanément⁵⁴.

Cet aspect temporel autour du participe présent est manifeste surtout lorsque celui-ci s'emploie comme un adjectif : il opère comme la description, le déploiement d'un tableau ou la suspension du temps puisqu'il est adjectival, mais également comme la narration, l'avancement du récit ou une mobilité diégétique puisqu'il est dérivé du verbe. Ce genre de superposition de l'action et du tableau provoque de plus l'envahissement de la description par la narration, ou « le parasitage du statique par le dynamique⁵⁵ ». En effet, lorsqu'un participe présent adjectival s'emploie pour une partie corporelle, son aspect mobile passe au premier plan pour animer un tableau jusqu'alors immobile :

Kitty: [...] (She signs with a wagging forefinger)⁵⁶.

Kitty Ricketts la prostituée, indiquant Zoe, une autre prostituée, se moque de celle-ci avec

un geste digital. Le mouvement, une action, se marie avec un état, c'est-à-dire la durée et la répétition exprimées par le participe présent, pour souligner une liaison fusionnelle des deux temporalités contraires. Le tableau commence alors à s'animer : l'aspect immobile de la description est « parasité » ou envahi par l'aspect mobile de la narration⁵⁷.

Il en va de même pour la scène où le garçon de l'hôtel Ormond passe en diligence devant Bloom et les prostituées, en raillant :

The Boots : (Jogging, mocks them with thumb and wriggling wormfingers) [...] ⁵⁸.

Le garçon d'étage : (Secoué, se moque d'elles avec son pouce et des doigtsticots frétillements⁵⁹.)

Le participe présent adjectival (« wriggling »), modifiant le mot composé (« wormfingers »), permet de désigner le mouvement du doigt, comparé à un ver, ainsi que de qualifier son état de tortillement. Le mélange du dynamisme et du statisme autour de ce néologisme est bien gardé dans le participe présent de la traduction française (« frétillements »). Ce mouvement vermiforme, considéré comme érodant le tableau descriptif, parvient à lui insuffler la vie, à l'aviver, à le faire remuer⁶⁰.

Le temps à la fois mouvant et suspendu, un tableau animé se déploie alors pour exposer l'univers onirique et mystérieux de la « Circé ». Dans cet épisode plein de scènes hallucinatoires, Bloom et Stephen, enivrés, voient et revoient dans la « nighttown » la métamorphose des objets et personnages en figures fantastiques. Ce que le participe présent adjectival chez Joyce vise à esquisser par le truchement de l'hésitation temporelle, c'est comme le dit André Topia cette modalité de changement à mi-chemin, un « effet d'effilochage⁶¹ », oscillant entre l'être et la chose, l'animé et l'inanimé, le réel et l'imaginaire, le vraisemblable et l'incertain, dont la frontière, brouillée, se révèle anéantie.

Cette sorte de participe produisant l'effet temporel d'entre-deux vise également à évoquer une autre temporalité : l'imparfait. Ce mode temporel spécifique au français, désignant l'action dans son déroulement sans vraiment marquer ni son début ni sa fin, difficilement traduisible par le prétérit progressif anglais, s'inscrit chez Joyce dans la répétition des participes présents :

In long lassoes from the Cock lake the water flowed full, covering greengoldenly lagoons of sand, rising, flowing. [...] It flows purling, widely flowing, floating foampool, flower unfurling⁶².

C'est un paysage marin saisi par un Stephen contemplatif, et probablement urinant ou

Le « coupé », le « non-coupé », le « couper » : note sur l'écho joycien

l'imaginant⁶³, qui pose son regard sur le mouvement des eaux. La richesse du détail est apportée par le large éventail des participes présents postérieurement posés, c'est-à-dire les verbes intransitifs (« rising », « flowing », « purling », « widely flowing ») et le verbe transitif (« floating foampool ») pour désigner la simultanéité et la progressivité d'une action, ainsi que le verbe intransitif (« flower unfurling ») pour constituer une subordonnée participiale absolue. L'assonance ou le « clotted effect » est également perceptible dans la répétition de la consonne « f ». Cette série de participes présents, fournissant une temporalité comparable à l'imparfait en français, permet, selon Dorrit Cohen, d'« aider le passé du récit à se fondre dans le présent du monologue⁶⁴ ». Dans cette étendue imprécise du temps, la description détaillée, considérée comme une hypotypose, permet de faire surgir un tableau⁶⁵.

Joyce ne se borne pas à l'emploi simple du participe présent, en composant plusieurs sortes d'éléments grammaticaux. Dans l'exemple suivant, il s'agit d'une scène onirique où les heures crépusculaires personnifiées s'étendent et ondoient sans cesse, pour danser sur la musique dans une ambiance euphorique et exaltée :

The twilight hours advance, from long landshadows, dispersed, lagging, languideyed, their cheeks delicate with cipria and false faint bloom⁶⁶.

Les heures crépusculaires s'avancent depuis les longues ombresdeterre, dispersées, traînant, œilanguide, leurs joues délicates de cipria et d'une légère pruine artificielle⁶⁷.

On y observe la combinaison d'un participe passé (« dispersed »), d'un participe présent (« lagging »), d'un mot composé (« languideyed ») et d'un participe présent absolu nominal (« their cheeks delicate with cipria and false faint bloom »). Cette composition se maintient strictement dans la traduction française. Le participe présent « lagging » désigne l'allure des pas en mouvement ainsi que la lenteur de cette allure. Une fois de plus, le temps oscille entre l'action et l'état, et sa portée reste indéterminée.

Une disposition semblable se remarque dans la scène suivante :

Arabesquing wearily, they weave a pattern on the floor, weaving, unweaving, curtseying, twisting, simply swirling⁶⁸.

Arabesquant avec lassitude elles tissent un dessin sur le sol, nouant, dénouant, s'inclinant, pirouettant, tournoyant simplement⁶⁹.

Il s'agit à nouveau des heures personnifiées dansantes qui continuent leur bal endiablé. Le

flou de la durée temporelle est souligné par le placement des participes présents à la fin de la phrase, effet accentué par la répétition des consonnes « w ». Les danseuses fantomatiques ne peuvent arrêter leur mouvement frénétique, pour finalement se noyer et se fusionner dans un tourbillon immense et inépuisable. La fin de la phrase voit l'ouverture d'un temps obscur qui ne sait se fermer complètement.

Cette analyse juxtalinéaire permet de voir combien la coupure atypique des phrases chez Joyce suggère l'influence possible du français, mais *Ulysse*, une œuvre d'élaboration, possède un pouvoir d'invention, pour créer la nouvelle temporalité avec l'usage alambiqué des participes.

Joyce, « always the Irish writer who refused the limitations of being Irish ; and the writer of English who refused the limitations of being an English writer⁷⁰ », sort de l'Irlande mais y revient sans cesse pour mettre en scène le paysage dublinois. Un va-et-vient paradoxal se déroule tout au long de sa vie : hors du pays natal, hors de la langue maternelle, et simultanément, vers la métropole dans la mémoire, vers l'anglais, qui sera *in fine* transformé en autre langue. L'anglais standard est d'avantage, rappelons-le, une langue d'« oppresseur » que Joyce apprend au cours de son éducation. Cette langue, « acquired speech », qui paraît à la fois « familière » et « étrange » aux yeux de Stephen⁷¹, n'est en définitif autre qu'un *artefact* linguistique, qui permet pourtant à l'écrivain d'incorporer dans son corpus plusieurs langues différentes. Ce qui se manifeste par le truchement d'une lecture au miroir du texte français, c'est cette obscurité, cette disparité et cette artificialité inouïe du langage joycien.

III. Le « couper » : la voix qui interrompt

Le troisième volet de l'article se propose de mettre l'accent sur l'acte de « couper ». Il s'agit d'une voix qui vient arrêter le moment heureux et manque absolument de délicatesse. Joyce décrit cette apparition vocale d'une manière singulière et inédite d'un point de vue discursif, mais cela se remarque mieux dans la comparaison avec Flaubert, parce que chez lui les voix résonnent et découpent également, mais de façon opposée.

Commençons par Flaubert. Dans *Madame Bovary*, la rêverie euphorique d'Emma est systématiquement rompue par le jaillissement d'une voix prosaïque. Par exemple, lorsqu'elle regarde fixement les yeux de Léon, elle ne peut s'empêcher d'associer leur couleur bleu à un lac limpide et pur faisant miroiter le ciel. Mais ce moment heureux est malencontreusement dissipé par l'intrusion d'un cri :

Pendant qu'elle le [= Léon] considérait, goûtant ainsi dans son irritation une sorte de volupté dépravée, Léon s'avança d'un pas. [...] ; un bout d'oreille dépassait sous une

mèche de cheveux, et son grand œil bleu, levé vers les nuages, parut à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs des montagnes où le ciel se mire.

« Malheureux ! » s'écria tout à coup l'apothicaire⁷².

C'est le cri d'Homais qui s'affole et se précipite auprès de son fils Napoléon, tombé dans un amas de chaux. Cette scène avec de la poudre blanche, considérée comme un signe indicateur pour le dénouement tragique, fait lire en filigrane une mise en scène astucieusement calculée du narrateur. Le romantique côtoie l'ironique, mais celui-là est constamment balayé par celui-ci.

De la même manière, lorsqu'Emma, dans le lit conjugal, imagine un voyage idéal avec son amant, son mari allongé à ses côtés songe au bel avenir de sa famille. Ces rêves contrastés du couple font voir un décalage ironique entre l'illusion et la réalité, qui va bientôt se transformer par l'envahissement de celle-ci sur celle-là, sous la forme d'une voix :

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie ; et, tandis qu'il [= Charles] s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves.

Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigogne. [...] Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin [...] ⁷³.

Le rêve d'Emma se caractérise par une combinaison paradoxale de l'obscurité et de la clarté. D'une part il est obscur à cause du pronom personnel (« Ils allaient, ils allaient ») et de la localisation géographique conjuguée avec un adjectif mélioratif (« un pays nouveau », « quelque cité splendide »), et, d'autre part, il est clair à l'égard des détails précis sur le véhicule (« galop de quatre chevaux »), sur la temporalité (« depuis huit jours »), sur la position physique (« les bras enlacés ») et sur l'architecture (« des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc »). À la fois floue et précise, cette mosaïque onirique s'entend comme une incarnation visuelle de la vie parfaite. Incarnation qui, pourtant, avec l'insertion du « mais » argumentatif, cède la place centrale aux bruits prosaïques et quotidiens, comme la toux de sa fille ou le ronflement de son mari.

Cette coupure vocale se répète dans la scène de l'Opéra à Rouen. Emportée par la musique exaltante, Emma s'identifie à l'héroïne et éprouve une sympathie profonde pour celle-ci, jusqu'à ce qu'elle pousse, en chœur avec les chanteurs, un cri de frémissement :

La voix de la chanteuse ne lui [= Emma] semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. [...] ; les amoureux parlaient des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérances, et quand ils poussèrent l'adieu final, Emma jeta un cri aigu, qui se confondit avec la vibration des derniers accords.

« Pourquoi donc, demanda Bovary, ce seigneur est-il à la persécuter⁷⁴ ?

Sur ce cri émotionnel vient se superposer la voix peu délicate de Charles, qui n'a pas bien suivi le déroulement de l'intrigue. L'absorption d'Emma dans l'univers mélodramatique s'évapore soudainement. Une fois de plus, la voix d'un personnage enthousiasmé est étouffée par celle d'un autre personnage qui ne partage pas l'excitation du moment. Cette disposition énonciative est fournie par le narrateur omniscient, dont la raillerie se révèle d'une manière implicite.

Une sorte de transposition est par ailleurs saisissable autour du « couper ». Il s'agit de l'intrication des deux voix et de la coupure brutale à la flaubertienne chez Joyce, dont le moment de démêlage s'impose dans les péripéties romanesques. La polyphonie des deux voix fait surgir, non seulement dans son processus mais aussi et surtout à sa fin, un développement diégétique crucial. Il est notable que la disposition de ce moment stratégique joycien fait contraste avec celle de Flaubert : c'est le narrateur, et non le personnage, qui subit cette coupure vocale tranchante :

They thereupon stopped. Bloom looked at the head of a horse not worth anything like sixtyfive guineas, suddenly in evidence in the dark quite near, so that it seemed new, a different grouping of bones and even flesh, because palpably it was a fourwalker, a hipshaker, a blackbuttock, a taidangler, a headhanger, putting his hind foot foremost the while the lord of his creation sat on the perch, busy with his thoughts. But such a good poor brute, he was sorry he hadn't a lump of sugar but, as he wisely reflected, you could scarcely be prepared for every emergency that might crop up. He was just a big foolish nervous noodly kind of a horse, without a second care in the world. [...] These timely reflections anent the brutes of the field occupied his mind, somewhat distracted from Stephen's words, while the ship of the street was manoeuvring and Stephen went on about the highly interesting old...

— What's this I was saying? Ah, yes! My wife, he intimated, plunging *in medias res*, would have the greatest of pleasure in making your acquaintance as she is passionately attached to music of any kind⁷⁵.

Dans cette scène de flânerie nocturne, Bloom et Stephen rencontrent un cheval par hasard. Bloom le contemple et laisse libre cours à ses rêveries, en l'associant aux animaux fantastiques comme « a fourwalker, a hipshaker, a blackbuttock, a taidangler, a headhanger⁷⁶ ». Ces rêveries hippiques, constituées du psycho-récit et du monologue intérieur, s'enchaînent si fortement l'une à l'autre que le discours du narrateur et celui du personnage s'enchevêtrent inextricablement. Comme ce passage cité l'exemplifie, les épisodes écrits avec un style « réaliste » d'*Ulysse* sont connus pour leur mélange vocal du narrateur et personnage, extrêmement difficile à discerner⁷⁷.

Cependant, la façon dont les deux voix bifurquent mérite attention. Alors que le narrateur continue à rapporter ce long bavardage mental, la voix de Bloom, après avoir arrêté son monologue à l'insu du narrateur (et éventuellement du lecteur), vient l'en empêcher. Dans cette coupure inattendue, le narrateur, bien qu'omniscient, se fait interrompre par le personnage principal s'introduisant brusquement (« *in medias res* »). Une sorte d'inversion s'y observe : contrairement à la plupart des récits à la troisième personne⁷⁸, ce n'est pas le narrateur, mais le personnage, qui dirige l'orchestre polyphonique.

Cette inversion de statut entre narrateur et personnage, révélée grâce à la greffe des textes flaubertiens, jamais remarquée jusqu'à présent, amène également un moment décisif dans le déroulement de l'intrigue : Bloom, en coupant le discours du narrateur, raconte au jeune la mélomanie de sa femme et suggère son intention de jouer les entremetteurs entre Stephen et Molly. Ce détail se retrouvera dans le monologue intérieur du dernier épisode, qui expose l'hésitation de Molly sur son aventure extraconjugale avec le jeune, mais qui se termine pourtant avec son souvenir de Bloom la demandant en mariage, souvenir pailleté avec l'éclat de « yes ».

Dans cet écho entre Joyce et Flaubert, il ne s'agit pas d'une causalité, mais plutôt d'une correspondance. Leurs relations sont, selon Scarlett Baron reprenant une expression dans *Ulysse*, comme « the cords of all link back, strandentwining cable of all flesh⁷⁹ » que Stephen Dedalus perçoit au bord de la mer, câble dont le faisceau englobe toutes les manifestations d'une emprise, soit fortuite soit intentionnelle, dans le cadre plus large des pratiques intertextuelles comparables à l'enchevêtrement d'une maille⁸⁰. Non seulement on perçoit la présence d'une autre œuvre dans le texte joycien à la fois influencé et influant, mais également on ne peut s'empêcher, après la lecture d'*Ulysse*, comme l'effet de « plagiat réciproque » dont parle Pierre Bayard inspiré de Borges⁸¹, d'évoquer Joyce dans un autre roman, ici chez Flaubert, bien qu'écrit avant. Les rapports entre *Ulysse* et ses autres textes relatifs ne se bornent pas à la chronologie traditionnelle de l'histoire littéraire, mais ils affichent une « circularité » ainsi qu'une autre façon de lire⁸², et c'est la raison pour laquelle *Ulysse* est

toujours considéré comme un des exemples typiques de la littérature mondiale.

Ce triptyque, s'interrogeant sur l'écho de Joyce en rapport avec la France, va maintenant se fermer. Dans le premier volet marqué par la notion de « non-coupé », il s'agissait de parcourir des œuvres françaises diverses dont l'aspect typographique de la déponctuation est considéré comme la répercussion du monologue intérieur. Dans le deuxième volet axé sur l'idée de « coupé », c'est au contraire la présence du français dans *Ulysse* qui a été mise en question. La disposition singulière de la virgule et du participe chez Joyce et l'effet temporel qu'elle génère sont considérés comme issus de ses connaissances françaises mais aussi et surtout comme sa volonté d'esthétisme. Dans le dernier volet, enfin, une attention particulière a été portée sur l'acte même de « couper » sur le plan énonciatif, sur une sorte d'inversion dans la prise du pouvoir vocal sans précédent. Cette dimension devient manifeste quand on y dessine une ligne auxiliaire qu'est le cas de Flaubert.

Mais Joyce dépasse largement la simple question diachronique. C'est à travers *Ulysse* que la lecture de l'œuvre flaubertienne parvient à s'enrichir et, inversement, c'est par le biais de la corrélation avec les ouvrages postérieurs que l'acuité du texte joycien s'entend mieux. L'ordre chronologique brouillé, le temps s'écoule librement en amont et en aval, comme le dit ce passage : « Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past⁸³ ». L'aube du XXI^e siècle déjà passée, des œuvres « modernes » du siècle dernier n'échappent pas à l'écoulement du temps et s'élancent en fin de compte au fond du passé. Pourtant, dans cette traversée temporelle, *Ulysse* laisse son empreinte éternellement indélébile, en tenant fermement à l'« ici et maintenant »⁸⁴.

Notes

1. SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio », 2008 (1948), p. 168.
2. Lettre de Stéphane Mallarmé à Édouard Dujardin, 8 avril 1888, citée dans DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*, Jean-Pierre Bertrand (présentation par), Flammarion, coll. « GF », 2001 (1887), p. 129.
3. Sur ce point, Franco Moretti essaie d'expliquer, avec un diagramme un peu trop schématisé mais notable, le changement décisif de paradigme littéraire : du style indirect libre, « phrase sans parole », prédominant jusqu'au début XX^e siècle, au monologue intérieur, autrement dit, de la polyphonie à la monophonie, du dialogisme à l'autisme. En le comparant à la théorie de l'évolution, il affirme que la parution d'*Ulysse* est considérée

- comme « une mutation ». MORETTI, Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Les prairies ordinaires, 2008, (2005), pp. 115-127.
4. TONNET-LACROIX, Éliane, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Armand Colin, 2005, p. 167.
 5. DES FORETS, Louis-René, *Le Bavard*, Gallimard, 1973 (1946), coll. « L'imaginaire », p. 17.
 6. PHILIPPE, Gilles et PIAT, Julien (sous la direction de), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 92.
 7. PHILIPPE, Gilles, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Honoré Champion, 1997, pp. 410-411.
 8. JOYCE, James, *Ulysses*, London, Penguin Books, 2000 (1922), episode XVIII : « Penelope », p. 884. Toutes les citations de ce roman se réfèrent à cette édition.
 9. *Ibid.*, pp. 905-906.
 10. DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998, p. 8. Sur l'histoire et la problématique de la ponctuation, voir également SERÇA, Isabelle, « La ponctuation : petit tour d'horizon », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, pp. 11-17.
 11. LARBAUD, Valery, *Amants, heureux amants...*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1951 (1923), p. 118.
 12. Il en va de même pour *Martereau* de Nathalie Sarraute, entièrement ponctué, dont l'usage fréquent des points de suspension produit « un effet de discontinuité » (DÜRRENMATT, Jacques, *La Ponctuation en français*, Éditions Ophrys, 2015, p. 63). Ceux-ci permettent alors de montrer non seulement une pause de souffle ou le temps du silence dans le monologue d'un personnage tâtonnant et balbutiant, mais aussi et surtout un intervalle sémantique : « j'effleure à peine ses cheveux... à demain... à demain... ne faites pas de bruit surtout... je glisse le long du couloir... [...] », SARRAUTE, Nathalie, *Martereau*, Gallimard, 1953, p. 81.
 13. PIAT, Julian, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon)*, Honoré Champion, 2011, p. 358.
 14. Cette idée de rencontre oculaire entre auteur et lecteur autour des signes de ponctuation existe déjà au XVIII^e siècle chez Girard, qui disait : « la ponctuation soulage et conduit le lecteur ; elle lui indique les endroits où il convient de se reposer pour prendre sa respiration, et combien de temps il doit y mettre. [...] elle remédie aux obscurités qui viennent du style », GIRARD, l'abée, *Les Vrais principes de la langue française ou la parole réduite en méthode, conformément aux lois de l'usage*, Le Breton, t. II, 1747, pp. 435-436, cité dans SAINT-GERAND, Jacques-Philippe, « Un point, c'est tout... : grammaires, dictionnaires, et poétique du langage entre XIX^e et XX^e siècles », *La Licorne*, n° 52, note 8, mise à jour le 20 mars 2014 [page consultée le 21 mai 2015] , [en ligne] <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document5703.php>.
 15. L'alinéa chez Claude Simon, permet pourtant, comme chez Samuel Beckett, d'éclaircir la division d'une unité et le changement isotopique : « le bourdonnement des autos la rumeur de la rue à de longs intervalles la goutte d'eau se détachait de la bouche du robinet [...] / de temps à autre de petits oiseaux gris surgissaient d'entre les pierres filaient en vols

brefs tirant un trait rectiligne [...] Du haut de la colline on pouvait maintenant voir toute l'étendue du champ de bataille/ ou du moins sentiment de ta mort La seconde image presque tout entière remplie par le buste et le visage de la femme nonchalamment étendue accoudée [...] », SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Éditions de Minuit, 1969, p. 67.

16. BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Éditions de Minuit, 1961, p. 218.
17. PINGET, Robert, *L'Inquisiteur*, Éditions de Minuit, 1962, p. 7.
18. BEAUVOIR, Simone de, « Le Monologue », *La Femme rompue*, Gallimard, coll. « Folio », 1967, p. 96. Dans le texte original, cette répétition du terme « marre » est inscrite sur douze lignes, de manière alignée, dont les espaces égaux entre mots affichent, contrairement à l'aspect chaotique du monologue continu, des lignes verticales claires et remarquables.
19. Voici le segment en question : « et il est si diaboliquement intelliçu qu'il sourit l'arrière-sourire devine ce que je pense quoi après tout en réalité il dirige un journal [...] il a toujours peur qu'on l'offense oui mais il attend la métamorphose joli mot fleur qui s'ouvre être Jeanne d'Arc j'aimerais assez ou impératrice avec un autre amant tous les soirs pardon pardon [...] S'il me regarde long chaud lourd dans les yeux un moment je m'ouvre au centre exfolié [...] », COHEN, Albert, *Solal*, Gallimard, coll. « Folio », 1981 (1930), p. 321.
20. En revanche, dans la *Belle du seigneur* (1969), roman considéré comme la suite de *Solal*, le monologue réitéré chez de nombreux personnages, dépouillé de ponctuation, mais plus ample et plus abondant que celui de *Solal*, se compose de phrases complètes, comme pour le monologue de Molly Bloom.
21. SOLLERS, Philippe, *Paradis*, Le Seuil, 1981, respectivement p. 7 et pp. 253-254.
22. Par exemple, « voix fleur lumière vraie voix de vraie voix sous lumière cascade jetée dans le noir » (*ibid.*, p. 239), « il y aura toujours une fissure dans le mur un raté un accroc hasard au filet voix front lumière écho des lumières » (*ibid.*, p. 249).
23. BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, 1973, p. 16.
24. ALBERT-BIROT, Pierre, *Les Six livres de Grabinoul*, Jean-Michel Place, 1991, p. 11.
25. *Ibid.*, p. 959.
26. *Ibid.*, p. 944.
27. DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu*, *op. cit.*, p. 83.
28. BAETENS, Jan, « Robert Pinget et la pseudo-oralité », *Neophilologues*, 72, 1988, p. 211.
29. ALBERT-BIROT, Pierre, *Les Six livres de Grabinoul*, *op. cit.*, p. 962.
30. LAWRENCE, Karen, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 44, nous soulignons.
31. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode I : « Telemachus », p. 4, nous soulignons.
32. LAWRENCE, Karen, *The Odyssey of Style in Ulysses*, *op. cit.*, p. 44.
33. JOYCE, James, *Ulysse*, nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, coll. « Folio », 2006 (1937), épisode I : « Télémaque », p. 12, nous soulignons. Les citations de la traduction française renvoient à cette édition.
34. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode I : « Telemachus », p. 12 (nous soulignons), passage cité dans KENNER, Hugh, *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians*, London, W.H. Allen, 1964, p. 30.

35. En revanche, la traduction française modifie ce gérondif en un substantif accompagné d'un participe présent à l'usage adjectival et non à l'usage adverbial : « et au point de rencontre de leurs rayons la fumée du charbon et celle de la graisse frite flottaient en un nuage tournoyant », JOYCE, James, *Ulysse*, épisode I : « Télémaque », p. 21, nous soulignons.
36. James Joyce, *Ulysses*, épisode IV : « Calypso », p. 65, nous soulignons. La traduction française déplace le participe final : « La chatte répondit par un miaulement et, raide et digne, fit à nouveau en miaulant le tour du pied de la table », James Joyce, *Ulysse*, épisode IV : « Calypso », p. 82, nous soulignons.
37. WALES, Katie, *The Language of James Joyce*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 12 : « Joyce, like all educated writers in search of a wide readership, wrote his narrative in Standard English ; [...] Noneless his Irish origins are revealed even in the " neutral " voice of the narrator by occasional HE [=Hiberno-English] features. »
38. En se référant aux remarques préliminaires, Roy K. Gottfried affirme que la disposition singulière des phrases joyciennes résulte moins de l'emprise irlandaise que du maniement maniaque de l'écrivain. GOTTFRIED, Roy K., *The Art of Joyce's Syntax in Ulysses*, Athens, The University of Georgia Press, 1980, p. 6 et 11.
39. Anecdote rapporté dans JOYCE, James, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 1312.
40. MAINGUENEAU, Dominique et PHILIPPE, Gilles, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1997, p. 80.
41. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode XV : « Circe », p. 564, nous soulignons.
42. JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », pp. 624-625, nous soulignons.
43. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode III : « Proteus », p. 58 (nous soulignons), passage cité dans LAWRENCE Karen, *The Odyssey of Style in Ulysses*, *op. cit.*, p. 41.
44. La traduction française modifie la structure grammaticale, en employant un adjectif et le plaçant juste après le sujet : « Le cri le ramena penaud vers son maître et un coup de pied nu appliqué de bon cœur l'envoya paître sans trop de dégâts de l'autre côté d'une langue de sable et il fila la queue basse », JOYCE, James, *Ulysse*, épisode III : « Protée », p. 71, nous soulignons.
45. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode XV : « Circe », p. 643, nous soulignons.
46. JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », p. 779, nous soulignons.
47. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode XV : « Circe », pp. 595-596, nous soulignons.
48. JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », p. 686, nous soulignons.
49. Il s'agit de « clotted effect ». BURGESS, Anthony, *Joysprick: An Introduction to the Language of James Joyce*, London, Deutsch, 1973, p. 68.
50. TOPIA, André, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », *James Joyce*, 2, « Scribble 2 : Joyce et Flaubert », Lettres modernes Minard, 1990, p. 59.
51. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode XV : « Circe », p. 677 (nous soulignons), passage cité dans TOPIA, André, *id.*
52. La phrase en question modifiée, la traduction française ne fournit pas ce genre de temporalité indiscernable : « Le Professeur Goodwin, battant vaguement des bras, se ratatine, coule, sa cape encore vivante recouvre le tabouret », JOYCE, James, *Ulysse*,

épisode XV : « Circé », p. 852.

53. JOYCE, James, *Ulysses*, episode XV : « Circe », p. 676, nous soulignons.
54. En ce qui concerne les subordonnées participiales, la traduction japonaise se sert en effet abondamment de l'onomatopée. En revanche, la traduction française, transformant le verbe intransitif en verbe transitif, ne garde pas forcément cet effet temporel atypique : « Le Professeur Goodwin, en perruque à catogan, en habits de cour, sous une cape d'Inverness tachée, plié en deux par une incroyable vieillesse, titube dans la pièce en agitant les mains. Il s'assied diminutivement sur le tabouret et soulève puis frappe les bâtons sans mains de ses bras sur le clavier, hochant la tête avec des grâces de damoiselle, secouant son catogan », JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », p. 851, nous soulignons.
55. TOPIA, André, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », art. cit., p. 60.
56. JOYCE, James, *Ulysses*, episode XV : « Circe », p. 621 (nous soulignons), passage cité dans TOPIA, André, *id.*
57. Cette sorte de temporalité n'est pas perceptible dans la traduction française, parce qu'elle change le verbe intransitif en un verbe transitif : « Kitty : [...] (Elle fait un signe en agitant l'index) », JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », p. 737, nous soulignons.
58. JOYCE, James, *Ulysses*, episode XV : « Circe », p. 669, nous soulignons.
59. JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », p. 834, nous soulignons.
60. Cette nuance de double temporalité se traduit par de nombreuses onomatopées japonaises qui désignent le tortillement, le frétillement ou le trémoussement.
61. TOPIA, André, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », art. cit., p. 60.
62. JOYCE, James, *Ulysses*, episode III : « Proteus », p. 62 (nous soulignons), passage cité dans COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Le Seuil, 1981 (1978), p. 90.
63. GOTTFRIED, Roy K., *The Art of Joyce's Syntax in Ulysses*, op. cit., p. 54.
64. COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 91.
65. La traduction française maintient seulement le participe présent final : « Dessinant de longs lassos du lac Cock affluent l'eau, grosse, recouvrant des lagons de sable vert-dorant, montant, affluent. [...] Le flux gazouille, flue énorme, plaques d'écume qui flottent, fleur s'ouvrant », JOYCE, James, *Ulysse*, épisode III : « Protée », p. 76, nous soulignons.
66. JOYCE, James, *Ulysses*, episode XV : « Circe », p. 678, nous soulignons.
67. JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », p. 854, nous soulignons.
68. JOYCE, James, *Ulysses*, episode XV : « Circe », p. 679, nous soulignons.
69. JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XV : « Circé », p. 855, nous soulignons.
70. WALES, Katie, *The Language of James Joyce*, op. cit., p. 33.
71. Stephen éprouve cette double sensation lors de la conversation avec le doyen. JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York and London, Garland, 1993, V. 553-557, p. 216 : « The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home*, *Christ*, *ale*, *master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech ».
72. FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, deuxième partie, V, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III (1851-1862), édition publiée sous la direction de Claudine

Gothot-Mersch, 2013, p. 239.

73. *Ibid.*, deuxième partie, XII, pp. 323-324.

74. *Ibid.*, deuxième partie, XV, p. 348.

75. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode XVI : « Eumaeus », pp. 771-772.

76. En traduction française : « un quatrepatte, un déhancheur, un culnoir, un éventeur, un encenseur », JOYCE, James, *Ulysse*, épisode XVI : « Eumée », p. 982.

77. GOTTFRIED, Roy K., *The Art of Joyce's Syntax in Ulysses*, *op. cit.*, p. 5 : « Distinguishing in the text between character's monologue and just such an 'authorial' voice is a continual problem in the interpretation of *Ulysses* » ; COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 89 : « la continuité entre récit et citation y est si parfaite que le lecteur a souvent du mal à savoir où finit l'un et où commence l'autre ».

78. COHN, Dorrit, *ibid.*, p. 84 : « Dans un contexte à la troisième personne, la voix du personnage se livrant au monologue n'est pas la seule à se faire entendre : elle est toujours plus ou moins subordonnée à celle du narrateur [...] ».

79. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode III : « Proteus », p. 46.

80. BARON, Scarlett, *'Strandentwining Cable' . Joyce, Flaubert, and Intertextuality*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 10 et 277.

81. BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Éditions de Minuit, 2009, p. 58 : « [...] les phénomènes d'influence à rebours, par lesquels les textes d'une période donnée transforment ceux des périodes précédents, rendant impossible au lecteur, en l'immobilisant, d'avoir accès à l'œuvre même. »

82. DAMROSCH, David, *What is World Literature ?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003, p. 5 : « [...] world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike. »

83. JOYCE, James, *Ulysses*, épisode IX : « Scylla and Charybdis », p. 238.

84. Cet article est issu d'une intervention faite dans le cadre du symposium « La littérature mondiale et Joyce » à l'association James Joyce Japan (le 20 juin 2015, à l'Université de Kwansei gakuin), séance présidée par Tadashi Wakashima et avec des interventions de Kazuo Yokouchi, Tomoko Hashimoto, Katsuo Hashimoto et Masahiko Nishi. Nous tenons à les remercier de leur aimable autorisation pour la publication de l'article.